

De prodigios y escándalos: música y fiesta o la descripción de lo popular según los escritores del siglo XIX

Mujeres lascivas o caídas en desgracia; bandoleros, indígenas, mestizos, jugadores y gente pobre; ellos son los personajes que el escritor mexicano del siglo XIX observaba desde su sitio de creación. Ya fuera bajo la estética realista o romántica, en verso o en prosa; la actividad del autor se encargaba de describir su realidad con el fin de crear modelos, establecer ideales y llevar al lector hacia el camino que conducía a la construcción de un ciudadano de bien. Este ciudadano ejemplar, el modelo a seguir por todos, era el criollo. Los demás, al ser descritos, irremediabilmente, perdían cuando eran comparados. No es extraño, entonces, encontrar que en la literatura mexicana el mundo poblado por quienes no eran el ideal, fuera un espacio donde la inestabilidad y la violencia tenían su dominio.

El objetivo principal de este artículo es enlazar ese extrañamiento del escritor mexicano del siglo XIX con respecto al otro, con ese ritual tan particular que es la fiesta (o baile, expresado más al estilo y los términos propios de ese siglo) y de manera paralela con el papel desarrollado por la música.

Sexualidad desbordada, el alcoholismo como vicio y conductas ilícitas; para la mentalidad del hombre ilustrado de la primera parte del siglo o el positivista de la segunda mitad todo eso se reducía al pecado. Y quienes solían perpetrarlos, prostitutas, bandoleros (ya sean indígenas, mestizos o gente pobre), trepadores sociales y mujeres de bien caídas en desgracia, en la música que incitaba al baile obsceno de la fiesta encontraban el motivo adecuado para desplegar sus hábitos degradados. En el interior de la novela o la poesía, la sociedad decimonónica miraba a la fiesta como el lugar de la caída, de lo infernal, casa natural de lo pecaminoso o camino seguro hacia la perdición.

La fiesta, que “se caracteriza siempre por la danza, el canto, la agitación, el exceso de comida y la bebida”,¹ es un ritual que era el triunfo de una



* Investigador independiente. [roqueag@lycos.com]

¹ Roger Callois, *El hombre y lo sagrado*, México, FCE, 1942, p. 110.



especie de liberación transitoria, más allá de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes.² Complementando lo anterior, el ritual puede definirse, de acuerdo con Kapferer, como “un conjunto de sucesos específicos y culturalmente reconocidos, cuyo orden se adelanta a su práctica, y que están separados, espacial y temporalmente, de la rutina de la vida diaria (incluso aunque dichos sucesos sean vitales para dicha rutina)”.³

Como tal, el ritual tiene funciones y tipos específicos que para efectos de esta ponencia los englobaré en un concepto general: el de la metamorfosis. Quien vive el ritual, sufre cambios en su forma de pensar, en su estatus social o en su sexualidad, de forma momentánea o permanente. Siendo el ritual el “acto social básico para la humanidad”,⁴ no es de extrañar que la fiesta popular (la que nace de una serenata, de una tertulia convertida en baile, la surgida de improviso de la fiesta de Nochebuena o un festejo sin mayor motivación que el solo cantar y bailar, como veremos en los ejemplos siguientes), vista desde los ojos de los escritores, se constituyera en fuente de problemas.

Empiezan la fiesta y el escándalo: los músicos

La moralidad de los intérpretes dibuja el tono del festejo. Para José Joaquín Fernández de Lizardi, en *El periquillo sarniento*, no hay duda de ello: “Los músicos (que no descuidan en empinar la copa en tales ocasiones) ya no atinaban a tocar bien el son que le pedían, y aun había alguno de ellos que rascaba su bandolón abajo de la puente”.⁵

Pablo Robles, en *Los plateados de Tierra Caliente*, concuerda con la visión de Lizardi: “Los músicos como los niños, siempre con su natural disposición de tomar

todo lo que se les da a cualquier hora, engulleron una buena cantidad de comestibles y campechana —como entonces se llamaba a la mezcla de catalán y jerez—”.⁶ Aunque menos cáustico, Emilio Rabasa (1856-1930), desde la visión de un joven de 20 años, describe en *La bola* a los intérpretes de una banda de pueblo a la vez virtuosos y presumidos:

Concluida la pieza que se ejecutaba, los tocadores hablaban entre sí con cierta gravedad cómica, mirando alto y sacudiendo el instrumento con la boquilla hacia abajo, acto al cual dan una importancia verdaderamente seria. Hoy me río de esa simple vanidad; pero en aquella época me cargaba, porque me parecía que aquellos tontos me suponían también su admirador.⁷

Estos músicos muestran diferentes dotaciones instrumentales, desde bandas de pueblo con tres hombres invidentes que “rascaban dos bandolones y un guitarrón”,⁸ un solitario zapatero que sacaba a la acera su silla en una vecindad y “en pechos de camisa rasgueaba ahí la guitarra rodeado de los ebrios cantores”.⁹ También podemos ver a un grupo de bandoleros que “llegaron a formar un grupo de más de quinientos hombres con su charanga —mala música de caballería—”¹⁰ y hasta una banda militar que con su música “aturdió a la concurrencia con sendos tamborazos, haciendo retemblar la sala con el sonido de muchos instrumentos de bronce”.¹¹

Primer escándalo: el pecado y la violencia

Que con la música viene el pecado y con ello el diablo es una cuestión repetida en la escritura analizada. Para Fernández de Lizardi “el baile es un círculo cuyo

⁶ Pablo Robles (Perrobrillos), *Los plateados de Tierra Caliente*, México, SEP/Premiá (La matraca), 1982, p. 76.

⁷ Emilio Rabasa, *La bola*, México, Librería de la Vda. de Chaubet, 1919, p. 2.

⁸ Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío*, México, Promexa, 1979, p. 354.

⁹ Ángel del Campo y Valle, *La rumba*, México, ILCE, 2009, p. 9.

¹⁰ Pablo Robles, *op. cit.*, p. 122.

¹¹ Manuel Payno, *El hombre de la situación*, México, SEP/Premiá (La matraca), 1984, p. 178.

¹² José Joaquín Fernández de Lizardi, *op. cit.*

² Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1971, p. 15.

³ Roy Rappaport, *Ritual y religión en la formación de la humanidad*, Madrid, Cambridge University Press, 2001, p. 59.

⁴ *Ibidem*, p. 66.

⁵ José Joaquín Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, edición electrónica de la Biblioteca Virtual Cervantes, t. I., cap. XIII.



centro es el demonio”;¹² Vicente Morales en *Gerardo, historia de un jugador*, de un baile convertido en una orgía realizada entre 20 hombres y 12 mujeres comentaba: “A las cuatro de la mañana, aquello era literalmente el infierno”,¹³ rehuyendo la descripción de tal escena por respeto al lector. Manuela, la desafortunada mujer de buena cuna que ha huido con *El Zarco*, en la novela homónima de Ignacio Manuel Altamirano, durante un baile se ha dado cuenta de que “¡había caído en el infierno! Había creído que aquellos hombres eran simplemente bandidos, y en realidad eran demonios vomitados por el averno”.¹⁴

La moralidad de los personajes se refleja en su música. El instrumento musical es un eco de ellos mismos, ya sean bandoleros, indígenas o mestizos. A Francisco Eduardo Tresguerras (1759-1833) la aparición, en un sueño, de sus enemigos en forma de una mojiganga le sirve como inspiración para construir una defensa escrita y visual (esta última en la forma de un autorretrato) en contra de sus atacantes. En sus *Ocios literarios* (1796) describe a los personajes ilustrados en su *Sueño verdadero*, una obra hecha a tinta sobre papel en la cual estaba: “Chepito el Zapatero, un trompeta del regimiento borbónico acantonado en Querétaro que se distinguía por soplar “un flatoso instrumento cuyo horroroso sonido influía cierto furor diabólico en sus secuaces”.¹⁵

Concurrentes en su visión de la mujer, la música, el baile y la violencia, autores como José María Rivera, en *Los mexicanos pintados por sí mismos* con su cuento *La China* (1855), y José Arcadio Pagaza (1839-1918) en su poema *María* (1890) convergen al usar la misma estrategia, consistente en iniciar su relato con imágenes costumbristas, de la vida de la China o de los pobladores de Guerrero, respectivamente, para finalizar con una fiesta donde una mujer, independiente y sexualmente provocadora, será la fuente de discordia entre los hombres participantes del baile, quienes se enfrascarán en una riña donde puñales y machetes saldrán a relucir.

¹² Vicente Gerardo Morales, *Historia de un jugador*, México, SEP/Premiá (La matraca), 1982, p. 52.

¹³ Ignacio Manuel Altamirano, *El Zarco*, México, ILCE, 2009, p. 130.

¹⁴ Jaime Cuadriello, “Tresguerras, el sueño y la melancolía”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 73, 1998, p. 98.

Segundo escándalo: música y personaje o así bailas, así eres (o quieres ser)

En Altamirano, instrumento musical, acción criminal y moralidad van de la mano. Al hablar del grupo de asaltantes que acompañan al Zarco no deja de advertir: “[...] que tienen hasta piezas de artillería, hasta músicas y charangas que llevan algunas veces a sus expediciones y que les sirven también para divertirse en sus bailes”.¹⁶ La equivalencia entre acción moral y música es directa. Si el personaje usa a la música como máscara, ésta no lo cubre totalmente:

Resonaban allí algunos bandolones, guitarras y jaranas tocando polkas y vales, porque es de advertir que esos bandidos eran poco aficionados a los bailes populares, como el jarabe, y sólo como una especie de adorno o de capricho solían usarlos. Los plateados tenían pretensiones, bailaban a lo decente, pero por eso mismo sus bailes tenían todo el aspecto repugnante de la parodia o grotesco de la caricatura.¹⁷

Si se trata de una familia aparentemente respetable que tiene relaciones criminales con los bandoleros, como es el caso de los Sedeño en *Los plateados de Tierra Caliente*, la música, disfuncional porque ha sido encargada a unos “líricos campesinos” que no saben interpretar bien el Himno Nacional, será quien los retrate: “Se mandó traer una buena música y como la mejor que era, se componía de violín, flauta, bandolón y vihuela. Más no por ser la mejor lo hacía bien, pues cada filarmónico jalaba por su lado”.¹⁸

La clase a la que se pertenece determina si se puede o no estar en una fiesta. Aunque el aspecto físico sea adecuado, la pureza de sangre es determinante en la aceptación social del personaje; así, para Manuel Payno (*La niña indigente*), a pesar de que estamos ante una mujer “hermosa como los primeros albos de las mañanas de primavera”,¹⁹ por su origen la sociedad no la acepta en “sus salones, ni en sus bailes, ni en sus banquetes”.²⁰ Al

¹⁶ Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 67.

¹⁷ *Ibidem*, p. 127.

¹⁸ Pablo Robles, *op. cit.*, p. 72.

¹⁹ Manuel Payno, *Sobre mujeres, amores y matrimonios*, México, Premiá (La matraca, 2ª serie), 1984, p. 43.

²⁰ *Idem*.



final del relato, prostitución de por medio, a pesar de haberse codeado con lo mejor de la sociedad, ya envejecida y con el corazón marchito, regresa a la mendicidad.

Tercer escándalo: sexo y mezcla racial

Para nuestros escritores ir a lo popular a veces representa un viaje hacia lo más bajo de las pasiones humanas, un paseo incierto en el mundo de los léperos, de las chinas, de la gente pobre o de los indígenas. Si la historia contada es una caída, es en la fiesta donde se encuentra su sima más profunda. Ritual de paso, sobre todo en lo concerniente a lo sexual pero en sentido negativo, la fiesta —y en ella la música, el baile y el sexo— es una amalgama que es necesario controlar. La naturaleza transformadora del ritual es el núcleo de los relatos, los cuales se estructuran en una secuencia música-baile-sexo-transformación. En *El Zarco*, Manuela comprende que el mandato de bailar con los demás integrantes del grupo criminal es la antesala de ser una más de las mujeres que son compartidas sexualmente en comuna. Tanto para el Periquillo Sarniento como para Gerardo, en *Historia de un jugador*, la experiencia sexual es el paso final, iniciado por un baile, para su conversión en libertinos.

Pero la mayor preocupación de los escritores del siglo XIX, relacionada con lo sexual, es la cuestión racial, la mezcla de personas y sangre, así como el rompimiento del orden establecido, fundamentado en las clases y estamentos. Es en la fiesta donde el cuerpo se cubre y descubre, donde sus fluidos son manifestados y el deseo sexual, así como la aspiración por descollar socialmente, se muestra. A la mayoría de nuestros

autores no les gusta la fiesta popular por lo que tiene de mezclas, de rompimiento de las normas, de estremecimiento. Ya sea en la historia de una caída (Periquillo o Manuela) o en la pretensión del personaje por ascender —*El hombre de la situación*, *La rumba*, *Los plateados de Tierra Caliente*, *El Zarco*, *Baile y cochino* (1886), *Los mariditos* (1890), estas dos últimas de José Tomás de Cuellar (1830-1894)—, tanto la música bailada en una fiesta o el traje que se porta en ella delatan el origen de cada cual. El retrato realizado por los autores revisados quiere que los personajes se queden fijos y estancados en su baile y su clase social.

Aunque las leyes que obligaban a los indígenas a no usar ropas de los criollos y españoles habían nacido en el virreinato, a finales del siglo XIX parecían seguir vigentes. Esto es especialmente cierto para las mujeres mestizas, indígenas o de origen africano que asisten a una fiesta: en este sentido las hermanas Machuca, mujeres de origen indígena, en *Baile y cochino* representan la visión de Cuéllar sobre personajes que por medios ajenos a la pureza de sangre y a través de un recurso tan simple como la vestimenta se transforman por las noches en “personas decentes”, a quienes delata, sin embargo, su forma de hablar; por ello, pasada la fiesta y ya en la mañana, sin su traje importado de Europa, regresan a su estado original: unas mujeres de piel morena recién lavada. Lo mismo piensa Manuel Payno de Juana, la protagonista de *La mujer fea*. Al describirla y explicar por qué no la invitan a bailar, dice de ella: “su color era moreno, sus ojos pequeños y verdosos, su frente deprimida, sus labios partidos y remordidos, su nariz abultada y un poco torcida, su cabello negro y erizo”.²¹ En *La rumba*, de Ángel del Campo y Valle, Remedios, descrita como una mujer de aspecto varonil y cutis moreno, será puesta en evidencia en su deseo de ascender de clase cuando, al ser enjuiciada por matar en defensa propia al hombre que la engañó, el fiscal la acuse de ser como las mujeres modernas, que “[...] comparte con la madre las alegrías del baile, no sale del tocador, no prepara alimento alguno y sólo enjuga el llanto de ridículos amantes”.²²

²¹ *Ibidem*, p. 50.

²² Ángel del Campo y Valle, *op. cit.*, p. 123.



Es el momento en que la música mueve a los cuerpos cuando se rompen las barreras raciales y, por tanto, cuando el discurso del escritor tiene que ser enfático en mostrar el horror de la mezcla entre clases y color de piel. La estrategia seguida es la oposición de un personaje malévolo o tosco con una mujer rebelde que ha roto el esquema natural de sumisión y se muestra sexualmente activa e inmoral. En *El Zarco*, Manuela tendrá que bailar con el Tigre un “mulato colosal y horroroso”²³ y a la vez ver destruida la falsa imagen idealizada de su vida imaginada junto al Zarco. Por su parte Julia, protagonista de *La noche buena* y amante de un general mayor que ella, al bailar con El Chino, un hombre tosco y feo cuya fisonomía “acusaba todavía a la raza africana”,²⁴ mostrará su perversión y vacío moral que al “considerar al Chino embrutecido, tembloroso y fuera de sí, era para ella un triunfo que saboreaba con delicia”.²⁵

Los prodigios

No es siempre todo negativo y mi discurso tiene que matizar la apreciación antes expuesta. En otras ocasiones la fiesta popular es mostrada como un lugar ideal de armonía y lo pintoresco se convierte en definición de lo nacional. Al inventar un pasado idílico en *La vida en México en 1810*, Luis González Obregón crea la siguiente imagen:

Y la gente pobre, principalmente en la Viga, qué alegre, qué regocijada, comiendo golosinas á la orilla del canal cenagoso, cubierto por infinitas chalupas tripuladas por pintorescas floreras indígenas de los buenos tiempos de Moctezuma, de trajes típicos, remando á la vez que ofrecían perfumadas rosas de castilla ó hermosas amapolas; y largas y anchas canoas, con techumbre decoradas al gusto popular, en las que al son de las arpas, vihuelas, guitarras, tamboriles y flautas, bailaban y cantaban jarabes y palomos, léperos y chinas, charros y gatas, de vestimentas deslumbrantes por los colores de las telas [...].²⁶

²³ Ignacio Manuel Altamirano, *op. cit.*, p. 129.

²⁴ José Tomás de Cuéllar, *La noche buena*, México, ILCE, 2009, p. 20.

²⁵ *Ibidem*, p. 58.

²⁶ Luis González Obregón, *La vida en México en 1810*, México, Librería de la Vda. de C. Bouret, 1910, p. 96.

El discurso literario se abre para, apartándose de lo negativo, mostrar otro aspecto de la fiesta, el del prodigio, en sus facetas del misterio, de lo legendario, de lo asombroso e inédito. Al exponer la festividad del Rosario en Celaya, Payno es incapaz de sustraerse a la emoción de los participantes en una procesión silenciosa originada en Querétaro durante la noche:

Y esa especie de colosal serpiente luminosa que se retorció y deslizaba, siguiendo los tornos y accidentes del camino en medio del silencio de una noche pura y diáfana alumbrada por las cintilantes estrellas del cielo, tenía algo de fantástico y como de sobrenatural, que no era posible explicar, pero que sentían todos los que formaban parte de esa piadosa peregrinación.²⁷

Un camino similar sigue Altamirano en *Navidad en las montañas*: el autor retrotrae a su presente el recuerdo de la infancia de una Nochebuena, donde “me traía con su perfume algo como el perfume de la infancia, resonaban todavía en mis oídos los alegrísimos sonos populares en que los tañedores de arpas, de bandolones y de flautas, saludaban el nacimiento del Salvador”.²⁸ En esta utopía pastoril Altamirano precisa, en la voz del cura del pueblo, que “aquí no hay desórdenes a propósito de la gran fiesta cristiana y de la misa. Nos alegramos como verdaderos cristianos”.²⁹ En esta ocasión la gente del campo es dibujada en términos más cordiales: “Ellos traen también sus arpas de una cuerda, sus zampoñas y sus tamboriles, y cantan con buena y robusta voz sus villancicos en la iglesia [...] Uno de los chicuelos cantaba en verso, y después los pastores y los demás muchachos lo repetían acompañados de la zampoña, de la guitarra montañesa y de los panderos”.³⁰

Para Justo Sierra Méndez (1848-1912) la fiesta de San Juan, que preludia la temporada de lluvias en Campeche, es el escenario perfecto para situar la leyenda de *La Sirena*, un cuento donde se mezclan tradiciones occidentales y mayas para narrar la desafortunada

²⁷ Manuel Payno, *op. cit.*, 1984, p. 360.

²⁸ Ignacio Manuel Altamirano, *Navidad en las montañas*, México, Tomo, 2003, p. 15.

²⁹ *Ibidem*, p. 51.

³⁰ *Ibidem*, p. 53.

historia de amor entre una mujer practicante de las artes mágicas y un soldado de la colonia. La fiesta es el lugar de la magia, de lo extraordinario:

Mas cuando la rada de la muy noble y leal ciudad, como dicen los blasones coloniales de Campeche, toma un aspecto mágico en verdad, rico de colorido y vida, es en el nebuloso día de San Juan, en la época del solsticio de estío, la gran fiesta de las aguas [...] Y sin embargo, ni la alegría, ni el voltejeo son lo más notable de la fiesta de San Juan; hay algo mayor y mejor, misterioso e inefable, enteramente real aunque parezca imposible: al rayar el alba canta *la sirena*.³¹

Más adelante, al final del cuento, sabremos el contenido del canto de la sirena: “Y cada año, en la mañana de San Juan se escucha en la entrada de la rada un canto celestial que dice: ‘El amor es el alma del mundo, ven si quieres consumirte de placer en mi seno, como la mirra en el perfumero. ¡Ven! Toda belleza emana del amor’. ‘La sirena’ —dicen los pescadores—, y haciendo la señal de la cruz, huyen a toda vela”.³²

Termino esta apretada y breve revisión de la fiesta popular en la literatura decimonónica con un poema de Vicente Riva Palacio, donde —casi por milagro— lo que pudo haber sido una escena de violencia se convierte en un momento de armisticio, de paz en medio de la música y alegría de una fiesta. Si se piensa lo convulsionado que fue el siglo XIX, con la guerra de Independencia, las invasiones estadounidense y francesa, la guerra de castas, las sublevaciones indígenas y las luchas internas entre liberales y conservadores, *La fiesta de Chepetlán: recuerdos de la Guerra de Independencia*, representa el mejor de los sueños de los escritores de ese momento:

Alegre viste sus galas
El pueblo de Chepetlán
Que está celebrando el día
De la fiesta titular...
¡Cómo suena el teponaxtle!

³¹ Justo Sierra, *Prosas*, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 10), 1990, p. 11.

³² *Ibidem*, p. 19.



Con monótono compás
Y cámaras y cohetes
Estallan aquí y allá
Y se escucha en todas partes
Una algaraza infernal
Y al son de una arpa tenaz
Nativos y forasteros
Bailan con dulce igualdad

Soldados de las tropas virreinales llegan a la fiesta, pensando que Vicente Guerrero está lejos y por lo cual no hay que temer, “al menos mientras dure la fiesta de Chepetlán”.³³ De pronto llega Guerrero, produciéndose alarma y desconcierto. El líder insurgente interroga a los soldados realistas, quienes le responden que sólo están en la fiesta de licencia, para poder disfrutar de baile y comida. El poema termina de la siguiente manera:

Afable Guerrero está
Y dice con voz pausada:
Pues vinisteis a gustar,
Seguid alegres gustando,
Que os doy la libertad;
Pero mañana, os lo advierto,
Que no os halle por acá
La luz de la madrugada
—¡Que viva mi general!—
Grita entusiasta el sargento:
“—¡Viva!”—, gritan los demás,
Y alegre sigue la fiesta
Que nada vuelve a turbar;
Y chaquetas e insurgentes
Siguen con grato solaz,
Que es una noche de gusto
Esa noche en Chepetlán.

³³ Vicente Riva Palacio, *Antología*, México, UNAM (Biblioteca del Estudiante Universitario, 79), 1994, p. 6.